

ритмичный ход природного бытия ("Лес и степь"), что снимает трагизм индивидуального существования ("Живые мощи"). В "Записках охотника" наблюдается усложнение соответствия ритмов разных уровней произведения, воплощающего стиливую стройность прозы писателя.

Эволюция творчества Тургенева в целом соответствует стиливому развитию литературы XIX века: усложнению изображения внутреннего мира человека во всех его противоречиях, раскрытию глубинных связей частного и общего, человеческой судьбы с логикой исторического и общемирового движения, углублению философского начала художественных произведений.

**Е. Е. Архипова**  
*Екатеринбург*

### **ДВЕ МОДЕЛИ МИРА В ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ 1930-Х ГОДОВ**

Детская поэзия 30-х годов, развиваясь в русле двух направлений: политико-идеологического и собственно-художественного, создала две модели мира. Мир, просветительно-воспитательный, с призывающим и направляющим пафосом, с идеологическими темами ("труд, строительство новой жизни", "празднично-рабочий Май", "защита и охрана страны", "ленинские заветы", "дела пионерские"), героями-типажами ("рабочие и крестьяне", "красноармейцы и краснофлотцы", "маленькие ленинцы", "малолетки-пятилетки") и единой лозунгово-агитационной поэтикой, стал миром документально-конкретным, сконструированным из нормативно-обязательных элементов, где выбор "заданной" темы определял героев и идею произведения. В конечном счете, он стал миром самопародийным и далеким для восприятия маленького читателя. Основным источником комического в этой поэзии стало слияние контрастно-несоединимых начал: взросло-идеологического сознания и детского. Комикопародийный мир "не Детства", с образами "детсадовских ударников" ("Мы – ударники дружные, / Мы хотим с тетей Варенькой, / Чтобы к празднику майскому / Весь наш сад стал ударником!" (Л. Зилов), "детей – не детей"; объявляющих, выступающих ("Дуня с Дашей / Открывают заседание. / Объявляем, - говорят, - / Совещанье октябрят!" (Н. Ушаков) и сознательно работающих в "бригаде", "звене", "ребячьей коммуне" ("Не сходит с трактора Дунька, / Попробуй: сдунь-ка!.." (Н. Чани), дополнялся образами "трудящейся" матери ("Ясли на самом заводе. / Чуть Нина начнет вопить, / Сумеют ее успокоить / И усыпить" (Л.

Николаев), “зверька”, приносящего “реальную” пользу (“Лишь крольчата подрастут, / Мясо сладкое дадут, / Кожу мягкую дадут, / А из лапок и ушей / Будет очень крепкий клей” (М. Дон) и природно-рабочими объектами (“По полям широким, / По страницам пашен / Выводила строки / Трактором Наташа” (Г. Лавров). Такого рода стихи для детей, полные натурализма, наивной буквальности, лозунговых призывов и смысловой натянутости, представляли собой контрастно-стилевые смешения фольклорно – идеологического, сказочно-документального, лирико-агитационного характера в рассказах о “было и стало”, о “красноармейцах”, о “праздновании 1 мая”, в “сказании” о Ленине, в “сказе” о “вождях” и др.

Этому миру, оставшемуся в рамках своего времени, в те же 30-е годы был создан и противопоставлен мир «собственно- детский», в котором образ ребенка впервые определился в качестве центрально-смыслового, а преобладающей повествовательной формой стал рассказ от лица героя- ребенка, его лирического «я», воспроизводящий детские эмоции, состояния, логику, воображение и язык. Были воссозданы важнейшие реалии “мира Детства”: игрушки; игры (с игрушками, ролевые, шалости-проказы); многообразное движение (“бегающее”, “мчащееся”, “подпрыгивающее”, “бесконечно-прогулочное”); особо значимые “живые существа”; яркая праздничная атрибутика и цирковая атмосфера “представления”. Этот мир смеха-игры-фантазии, состоящий из “хитростей”, наивно- смешных детских “недостатков”, игровых “невезений”, “невыученных уроков” и “вральства”, строился на основе народной смеховой культуры, как зарубежной (традиции “Nursery Rhymes”, поэзии нонсенса с приемами остранения и словесной игры, представленной в переводах С. Маршака), так и русской. Наряду с использованием различных приемов и жанров народно- поэтического творчества и детского фольклора: сказовой прибаутки (“Усатый-полосатый”), бытового анекдота (“Багаж”), дразнилки (“Петя-попугай”), считалки (“Считалка”) у С. Маршака; “нескладухи” и докучно-бесконечной истории (“Одна рифма”), загадки (“Про мимозу”) у С. Михалкова; элементов “небывальщины” и “черного юмора” (“Ку-ку!”), стилизации под народно-разговорный стиль (“Кому чего? На птичьем рынке”) у А. Барто, особенное развитие получили жанры комической сказки и смехового перевертыша. Атмосфера веселой сказочности создавалась с помощью традиционно-фольклорных приемов: зачина, ставшего сказочно-реальным (“В доме восемь дробь один / У заставы Ильича / Жил высокий гражданин” (С. Михалков), сатирико-сказочной аллегории (С Маршак “Кот и лодыри”), комической пары героев-

антиподов ("Тамара лечит, / Я - реву" (А. Барто), народно-смеховых "чудаков", забывших "который пятак - на кушак, / Который пятак - на колпак, / А который пятак - так" (Ю. Владимиров), сказочной гиперболизации образа ("девочка- ревушка" А. Барто, "дядя Степа" С. Михалкова) и самостоятельных сказочно-комических сюжетов (о "злключениях" волка ("Волк и лиса"), юмористического "спора" "кто важней?" ("Знаки препинания") у С. Маршака; сказочки "об упрямых баранах" ("Бараны" С. Михалкова), а также сатирико-юмористических сказок С. Маршака по мотивам восточного ("Мельник, мальчик и осел"), монгольского ("Отчего кошку называли кошкой?"), армянского ("Кот-скорняк") и норвежского ("Сундук") фольклора. Жанр смехового перевертыша, наиболее соответствующий "наоборотной" (как хочется, а не как нужно) логике ребенка, был представлен в различных формах. От отдельных видов перевертыша: перевертыш ролевой ("Киска пьет Борискино, / А Бориска - Кискино" (Е. Серова), перевернутость объектов и их действий ("Николай сидит скучает / Бабка рядышком стоит" (С. Михалков), комедийно-наоборотные положения действующих лиц (комбинации "кто на ком едет" в произведении "Мельник, мальчик и осел", обыгрывание самой ситуации "шиворот-навыворот" ("хочу учиться, но не учат" и "учат, но не хотим учиться" в "Кот и лодыри" у С. Маршака) до создания комплексной игровой "наоборотности" в "Вот какой рассеянный" С. Маршака, где смеховой перевертыш портрета героя ("В рукава просунул руки - / Оказалось, это брюки") сочетается с его нелепо-комическими действиями ("Он отправился в буфет / Покупать себе билет") и словесно-звуковой путаницей ("глубокоуважаемый / Вагоноуважатель" с "трамвалом" и "вокзаем"). Появился и ряд сатирико-юмористических портретов героев, противоположно-обратных по своей сути: "мастер-ломастер" у С. Маршака; "мальчик-наоборот", "всезнайка" ("незнайка"), "помощница" ("бездельница") у А. Барто; "молчун на уроке" ("болтун на перемене"), "ударник в учебе" ("школьный лентяй") у М. Андриевской и "наоборотного" героя журнальных комиксов - "проказника Трошки" и др. Смеховые произведения для детей передали многообразие сюжетно-ролевых ситуаций детских игр, используя специфическую форму игрового повествования (авторский "прямой" диалог с читателем, вовлекающий в "само действие"), разнообразные приемы создания юмористического образа, формы словесно-звукового обыгрывания и особые игровые жанры ("Так" С. Михалков, "Дремота и Зевота" С. Маршак и др.) Таким образом, именно комико-игровое начало, прошедшее проверку и ребенком, и временем, превратило

детские стихи из функционально- воспитательных в общечеловеческие, которые, в соединении с художественной “сложной простотой” (С. Маршак), стали частью лучшей русской поэзии XX века.

**А. С. Афанасьева**  
*Томск*

### **МИФОЛОГИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА 20-Х НАЧАЛА 30-Х ГОДОВ**

Понятие мифа актуально для социо-культурной ситуации первой пятилетки. Важнейшая Функция мифа - создание модели, примера, образца, инварианта. Оставляя образцы для подражания и воспроизведения, мифическое время и мифические герои одновременно источают магические духовные силы, которые продолжают поддерживать установленный порядок в природе и обществе. Поддержание такого порядка тоже является важнейшей функцией мифа: “В иных (некоторых) случаях ... разум занимается поиском новой мифологии, которая стала бы подлинно народной религией, наподобие того, как это было в прошлом у народов языческой древности” ( Гадамер. Миф и разум).

Мифологизм как явление идеологическое присущ тоталитарным системам и искусству, порожденному ими. Централизованный, целостный мир моделируется в искусстве эпохи первой пятилетки как свидетельство политических и социальных побед. Играя значениями слова “миф”, можно было бы сказать, что если миф представляет собой модель, то эта модель - чистый миф, то есть условность, неverifiedируемая эмпирически. В таком случае правильнее было бы говорить не о моделировании, как создании аналога действительно существующего объекта, а о постулировании, навязывающем авторитарное представление о мире как “правду”.

Если иметь в виду внеличностный характер архаичной мифологии, то всякое утверждение о возможности создания мифов в эпоху авторского искусства уязвимо, т.к. индивидуальное авторство заведомо исключает синкретически-целостный взгляд на мир. Но если коллективное бессознательное перестает быть мифогенной почвой, то массовое сознание остается благодатной почвой для внедрения тех идеологем, которые порождаются властью, гармонизирующей общество, создающей из революционного “хаоса” новый “космос”. Целостность сознания превращается из субъекта в объект, достижение ее - в попитическую задачу, идеологемы воплощаются художниками в